« Architettura di... » : les noms des architectes dans les publications sur l'architecture romaine moderne

Olga Medvedkova

Dans le domaine de l'architecture, la notion d'auteur émerge, à l'époque moderne, de la même manière que dans le domaine des beaux-arts, faisant partie d'un combat commun pour la « libéralisation » des arts, leur rapprochement avec les sciences et l'établissement de la priorité de l'invention (*cosa mentale*) sur la réalisation manuelle[1]. Et ceci d'autant plus que c'était souvent la même personne, de Brunelleschi au Bernin, qui réalisait les œuvres de peinture, et encore plus fréquemment, de sculpture et d'architecture. Mais du point de vue matériel et pour ainsi dire pratique, la question de l'auctorialité en architecture ne se posait pas du tout de la même façon. De fait, jusqu'au XIX[e] siècle[2], en l'absence de signatures d'architectes directement apposées sur les façades des bâtiments, ce sont les dessins d'architecture qui portaient (souvent mais pas nécessairement) les signatures des auteurs des projets. Or, la circulation de ces dessins, qui n'avaient pas d'existence publique réelle, était habituellement réduite à l'espace de l'atelier (moins souvent et assez tardivement de la collection particulière) et renvoyait au temps de la genèse de l'œuvre et non pas à son ultime réalisation. Même si le projet était signé, le bâtiment intégré dans l'espace public, tout particulièrement urbain, pouvait parfaitement rester anonyme ou bien prendre un autre nom.

Deux considérations doivent nous permettre de sentir la particularité de la problématique proposée dans ce recueil dans son application à l'architecture. Toutes les deux concernent l'échelle de l'œuvre architecturale, ainsi que le temps que dure un chantier et le nombre de personnes engagées dans sa réalisation. Premièrement, pour des raisons évidentes, l'œuvre architecturale, beaucoup plus

1. C'est sur ce point qu'insiste particulièrement Patrick Boucheron dans son article « L'architecte comme auteur. Théorie et pratique de la création architecturale dans l'Italie du Quattrocento », dans Michel Zimmermann (dir.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des chartes, 2001, p. 531-552.

2. José Luis de Los Llanos, « Paris, XIX[e] siècle : quand les architectes signaient les immeubles de rapport », dans Jean Cuisenier (dir.), *Anonymat et signature*, Paris, École du patrimoine, 1989.

des architectes pour l'auctorialité comprenait comme condition préalable l'accession à la notoriété. Dans le paradigme vitruvien, cette dernière s'acquérait, surtout et avant tout, grâce aux écrits. Depuis l'Antiquité, depuis Vitruve et Pline notamment, les « architectes célèbres » étaient les « architectes-écrivains ». Dans l'ouverture de la biographie d'Alberti[9] par Vasari, autre texte déterminant pour les siècles à venir, nous retrouvons ainsi l'éloge des écrits d'architectes :

> Il s'adonna non-seulement à l'étude de l'architecture, de la perspective et de la peinture, mais encore à celle de la langue latine, et, grâce à ses écrits, il passe pour supérieur à une foule de praticiens qui, cependant, l'ont laissé bien en arrière. Ainsi l'expérience montre que les écrits sont ce qu'il y a de plus puissant pour mettre un homme en réputation. Les livres pénètrent partout, et, pour peu qu'ils soient véridiques, partout ils procurent à leurs auteurs un haut crédit. Il n'est donc pas étonnant que Léon Battista soit plus connu par ses écrits que par les édifices qu'il a élevés[10].

L'« expérience montre » : ce n'était au juste qu'une manière d'introduire le lieu commun, la quasi-traduction du passage vitruvien cité plus haut. Pourtant tous les écrits n'étaient pas, selon Vasari, des facteurs de notoriété en architecture. Ainsi ceux de Filarete ne firent, selon lui, que ridiculiser leur auteur :

> Tout en conduisant ces travaux, il écrivit et orna de nombreuses figures un traité d'architecture, divisé en trois parties et en vingt-quatre livres. […] Cet ouvrage, où peu de bonnes choses se trouvent mêlées à tout ce que l'on peut imaginer de plus ridicule et de plus niais, fut dédié par Filarete, l'an 1464, au magnifique Pierre de Médicis, et appartient aujourd'hui à l'illustrissime duc Cosme. Si Filarete avait au moins fait mention des maîtres de son temps et de leurs productions, il aurait droit à notre indulgence ; mais s'il lui arrive d'en dire quelques mots, c'est toujours à tort et à travers, de telle sorte que, comme on dit, il s'est donné beaucoup de mal pour rien[11].

Pour correspondre au paradigme vitruvien de la notoriété par les écrits, l'architecte devait produire des écrits qui, eux aussi, se conformaient au modèle proposé

9. Nous nous appuyons ici, entre autres, sur les travaux de : Joseph Rickwert, *On the Art of Building in Ten Books, in Leon Battista Alberti, De Re Aedificatoria*, Cambridge, MIT Press, 1991 ; Alina Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance : Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1999 ; Id., *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000 ; Mario Carpo, *Architettura dell'età della stampa. Oralita, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'imagine nella storia delle teorie architectoniche*, Milan, Jaca Book, 1998 ; Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, présentation, traduction et notes de Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004.

10. Giorgio Vasari, *Les Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Louis Leclanché (trad.), Paris, Just Tessier, 1839, t. 2, p. 328.

11. *Ibid.*, t. 2, p. 283.

par *De Architectura*. Cela pouvait être par ailleurs un autre modèle tout aussi classique, celui des *Vies* de Plutarque, que Vasari lui-même suivait. Aux yeux de Vasari, l'originalité du traité de Filarete le desservait résolument. Et pourtant ce fut Filarete qui, parmi les tout premiers, insista si délibérément sur l'auctorialité de l'œuvre architecturale, en appelant l'architecte la mère du bâtiment et le commanditaire, son père[12]. Son livre écrit sous forme d'un dialogue entre l'architecte et son commanditaire comprenait de vastes mentions de ses propres œuvres et tout particulièrement les descriptions de ses projets de l'Ospedale Maggiore de Milan et de la cathédrale de Bergame. L'une des tours du port de Sforzinda – ville utopique que l'architecte construisait pour son commanditaire – portait son nom propre, faisant office d'une signature idéale[13]. La médaille-signature de Filarete comportait l'un des premiers autoportraits d'architecte à l'époque de la Renaissance. Le revers de la médaille représentait une ruche, l'abeille étant l'emblème de Filarete, et son protecteur sous les traits du soleil, le tout accompagné de la devise : « Ut sol suget apes, sic nobis comode princeps. » Ce n'est pas un hasard si ce fut Filarete qui, en tant que sculpteur et sur l'exemple d'autres sculpteurs anciens et modernes[14], « signa » les portes de la basilique de Saint-Pierre, en y joignant son autoportrait dans lequel il se munit d'un compas et d'un cercle parfait – outils de l'architecte éclairé[15].

Les deux modèles offerts par Alberti et Filarete participèrent, l'un comme l'autre, à la création du paradigme moderne de l'auctorialité en architecture. Si le modèle d'Alberti était proche de celui de Vitruve et véhiculait l'idée d'une auctorialité placée sous l'autorité des anciens, le modèle de Filarete était plutôt celui de Dinocrate, insistant sur l'excentricité de l'invention personnelle, liée à la recherche de la sagesse ancienne, notamment orientale[16].

Par ailleurs, le livre de Filarete offrait à l'architecte un outil puissant d'auto-propagande : à la différence de celui d'Alberti, il était richement illustré. À l'époque moderne, la gravure devint, à côté ou à l'intérieur du livre, l'une des armes privilégiées dans le combat mené par les architectes pour le droit de

12. À propos du traité de Filarete, l'histoire de sa publication et ses lectures, voir notamment : Luisa Giordano, « On Filarete's Libro Architettonico », dans Vaughan Hart et Peter Hicks (éd.), *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1998, p. 51-65.

13. C'est la tour centrale du château des Sforza à Milan, construite par Filarete, et qui prit de fait son nom : la Torre del Filarete.

14. Notamment de Phidias selon le récit de Plutarque : « Ce fut Phidias qui exécuta la statue d'or de la déesse ; et l'on assure que le nom de cet artiste est gravé sur le piédestal », Plutarque, *Vie de Périclès*, XXIII, *Les Vies des hommes illustres*, Paris, Garnier frères, 1862, p. 339.

15. Catherine King, « Filarete's Portrait Signature on the Bronze Doors of St Peter's and the Dance of Bathykles and his Assistants », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, 1990, p. 296-299.

16. Berthold Hub, « The Renaissance of a Prisca Architectura », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 70, 2011, p. 18-37.

signature[17]. En associant une image du bâtiment et une légende ou un texte qui le décrivait, la représentation architecturale gravée et l'image multipliée servirent de support matériel à la revendication par l'architecte de son *authorship*. Grâce à sa reproduction sur papier, sur lequel l'architecte pouvait directement signer ses œuvres, le bâtiment se rapprochait des autres œuvres d'art, peinture ou sculpture, perçues dans l'Europe moderne comme le fruit d'une seule volonté créative. C'est donc, paradoxalement (en tout cas, dans le sens benjaminien), l'outil par excellence de la reproduction que fut la gravure, qui devint dans le domaine de l'architecture le support de l'auctorialité – car attachée au nom de l'architecte, voire de l'unicité – car associée à un nom de lieu pour sa réalisation. Les éditeurs de ce genre de planches architecturales se servaient du *topos* horatien « Exegi monumentum », pour affirmer la suprématie de l'œuvre sur papier à toute autre de bronze ou de pierre.

Les « œuvres » d'architectes

C'est dans le deuxième des *Quattro libri dell'architettura* de Palladio (1570), illustré par les gravures représentant ses œuvres bâties, que, pour la première fois de manière aussi flagrante, le nom de l'architecte apparaissait à côté des images de ses bâtiments, non pas projetés mais achevés, comme une sorte de certificat d'authenticité. Dans son introduction, Palladio expliquait toute la portée et l'enjeu de ce geste. En évoquant le deuxième livre qui comportait les constructions privées et notamment les villas, il écrivait :

> Mais parce qu'il ne nous reste quasi plus rien des antiques en ce genre-là, qui puisse servir d'exemple, je rapporteray le plan et l'élevation de plusieurs maisons de Noblesse que j'ay basties en divers endroits, & feray encore en suite les desseins de celles des anciens & de leurs parties plus considérables, conformément à ce que Vitruve nous en enseigne[18].

Les œuvres de Palladio prenaient donc leur juste valeur et leur place dans le corpus de l'architecture universelle selon le principe de succession ou d'héritage. Cette forme de légitimation comportait un élément de soumission à l'autorité mais au moins autant de transgression : la place de Palladio aux côtés des Anciens était assurée par les lacunes de leur héritage mais également par le haut

17. Tout particulièrement sur cette question : Mario Carpo, *Architettura, op. cit.*

18. « Et perche in questa parte noi habbiamo pochissimi esempi actichi, de'quali ce ne possiamo servire; io porro le piante, & gli impiedi di molte fabriche da me per diversi Gentil'huomini ordinate : & i disegni delle case de gli Antichi, & di quellee parti, che in loro piu notabili sono, nel modo, che ci insegna Vitruvio, che cosi essi facevano », Palladio, *Quattro libri*, p. 6. Cité en français d'après : *Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio, mis en François*, Roland Fréart de Chambray (trad.), Paris, Edme Martin, 1650, p. 2.

niveau d'art et de savoir atteint par leur héritier. Pour sentir ici la particularité de l'architecture, il nous suffit d'imaginer qu'un peintre publierait ses œuvres en se justifiant par le fait que celles des Grecs ou des Romains ne se sont pas conservées.

Dans son *Idea dell' architettura universale* (1615), Vincenzo Scamozzi, en digne élève et successeur de Palladio, introduisait ses propres œuvres à côté des reconstructions des antiques : l'une des rééditions de la traduction partielle en langue française de son livre en Hollande qui datait du tout début du XVIII[e] siècle avait pour titre : *Œuvres d'architecture de Vincent Scamozzi*[19]. La conception d'œuvres d'architecture « signées » par leur auteur paraissait donc en dehors du contexte italien, en donnant aux architectes européens de l'époque moderne une idée claire de ce que pouvait être la reconnaissance dans ce domaine spécifique de la production artistique. Néanmoins, là encore, celle-ci ne devenait possible que dans une tradition qui prenait source dans l'Antiquité : tout un ensemble de gravures représentant l'architecture antique de Rome était ajouté à cette édition, comme pour renforcer l'idée que l'auctorialité en architecture n'était légitime que par héritage.

Dans ce contexte, l'exemple donné par la *Regola* de Vignole (1562) est peut-être encore plus suggestif. Dès sa parution et partout en Europe, grâce à son caractère à la fois codificateur (le même rapport proportionnel entre la hauteur de la colonne, de l'entablement et du piédestal, pour tous les ordres) et non doctrinaire (la quasi-absence de texte théorique), grâce aussi à la simplicité de son système modulaire qui facilita sa diffusion internationale, comme le schéma simple et répétitif de la présentation de chaque ordre (colonnade, arcade, arcade avec piédestal, piédestal avec base, chapiteau avec entablement), la *Regola* de Vignole devint l'un des principaux « manuels » d'architecture en Europe. Très largement utilisé par les architectes, mais aussi par les peintres désireux de représenter des éléments architecturaux dans leurs compositions, et par les artisans qui utilisaient les ordres dans les arts décoratifs, ce traité fut également destiné aux commanditaires qui y puisaient un vocabulaire qui leur permettait de traiter avec les architectes et les ouvriers, ainsi qu'aux « intelligents en architecture », instruits en théorie de cet art et capable d'en parler en connaisseurs, ceux-là mêmes qui, comme plus tard, Roland Fréart de Chambray, n'étant pas architectes eux-mêmes, furent responsables des premiers textes critiques touchant à l'architecture.

19. *Œuvres d'architecture de Vincent Scamozzi Vicentin, architecte de la république de Venise, contenues dans son « Idée de l'architecture universelle » ; dont les règles des cinq ordres, que le sixième livre contient, ont été traduites en françois par M. Augustin-Charles d'Aviler, architecte du Roi Très-Chrétien ; & le reste traduit nouvellement par M. Samuel Du Ry, ingénieur ordinaire de Leurs Hautes Puissances Les Seigneurs États Généraux des Provinces Unies. Avec les planches originales, le tout revu et exactement corrigé sur l'original italien. On y a joint aussi plusieurs nouveaux desseins des plus beaux édifices de Rome, dont l'auteur parle dans son ouvrage*, Leyde, P. Van der Aa, 1713.

Dans plusieurs contextes nationaux, la *Regola* de Vignole fut le premier traité d'architecture classique « naturalisé », et il resta dans toute l'Europe, jusqu'au milieu du XXᵉ siècle, l'un des plus utilisés, notamment dans les écoles spécialisées. Le « Vignole » devint rapidement un nom commun pour signifier un manuel d'architecture en général : il se transforma, en effet, en une sorte de canevas sur lequel d'autres brodèrent leurs propres formes et idées. Ce furent les premiers éditeurs de Vignole qui en sentirent pleinement le potentiel et ajoutèrent aux trente-deux premières planches consacrées aux ordres, des « œuvres » de Vignole lui-même, puis d'autres attribuées à Michel-Ange, qui parurent dès le début du XVIIᵉ siècle dans les éditions de Giovanni Orlandi et de Francesco Villamena. Les éditeurs ultérieurs ajoutaient des planches au noyau initial avec de nouveaux ordres, de nouveaux modèles d'architecture antique, mais surtout de nouveaux bâtiments signés par les architectes modernes. Ainsi l'un des interprètes français de Vignole les plus importants (qui fut également traducteur de Scamozzi), Augustin-Charles d'Aviler, qui ajouta à son « vignole[20] » la vie de Michel-Ange, était sans doute aussi l'auteur des *Œuvres d'architecture d'Antoine Le Pautre, architecte ordinaire du roy*[21]. La lente émancipation de l'auteur en architecture passait, une fois de plus, par le livre et l'image gravée.

Les quelques observations plus spécifiques que nous voudrions joindre à ce dossier concernent un corpus qui fut particulièrement important pour l'histoire de l'architecture européenne moderne. Il s'agit des livres et des gravures d'architecture, publiés par une famille d'éditeurs romains – celle de De Rossi, au XVIIᵉ et au début du XVIIIᵉ siècle[22]. En 1633, le fondateur de cette maison à l'enseigne de la « Santa Maria della Pace » ou « alla Pace », situé place Navone, fut Giuseppe De Rossi (1560-1639). Après sa mort, la maison fut dirigée par ses quatre fils : Giovanni Domenico, Girolamo, Giovanni Giacomo et Filippo. En 1648, Giovanni Giacomo (1627-1691) devint le gestionnaire autonome de l'affaire familiale, racheta progressivement les fonds de ses frères et ce fut sous sa direction que la maison atteint sa plus grande notoriété. Son successeur Domenico Freddiani De Rossi (1647-1729), fils adoptif de Giovanni Gacomo, dirigea la *bottega* de la mort de ce dernier en 1691 jusqu'à sa propre mort. En 1738, le pape Clément XII acheta les stocks des planches gravées par Rossi pour la *Calcografia Camerale*. Cet achat signifiait la reconnaissance du rôle de l'imprimerie pour l'histoire et pour l'idée même de la ville de Rome.

20. Augustin-Charles D'Aviler, *Cours d'architecture qui comprend les Ordres de Vignole : avec des commentaires, les figures & les descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange, des instructions et des préceptes & plusieurs nouveaux dessins & généralement tout ce qui regarde l'art de bâtir*, Paris, N. Langlois, 1691, 2 vol.

21. Paris, Jombert, près les Augustins à l'image Nostre Dame, [1653-?].

22. *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e in acque forte : esistenti nella stamperia di Lorenzo Filippo De'Rossi, Santa Maria della Pace, Roma, 1735. Contributo alla storia di una Stamperia romana,* Anna Grelle Iusco (éd.), Rome, Artemide Edizioni/Istituto nazionale per la Grafica, 1996.

De Rossi et l'idée de Rome

L'idée de la Rome antique (*vetus*[23]) restaurée dans la Rome moderne chrétienne, de la Rome des empereurs restaurée dans la Rome des papes, était celle des humanistes italiens que la Contre-Réforme fit sienne, tout en mettant encore plus en lumière l'importance – pour réussir cette cause – de « restaurer » Rome en images. Dans cette propagande romaine par l'image, le rôle des éditeurs Rossi fut essentiel. C'est en effet à travers leurs éditions, si appréciées par les touristes, que les gravures d'après les monuments antiques et modernes de la ville – qui faisaient partie du même tissu urbain et étaient souvent fondu au sein des mêmes bâtiments – dressaient le portrait de la ville unique au monde.

L'un des ouvrages clés de ce type était *Roma vetus ac recens utriusque aedificiis ad eruditam cognitionem expositis*, publié par Alessandro Donati en 1638. Dès 1648, l'édition de cet ouvrage fut reprise par De Rossi qui, en 1662, lui donna une nouvelle vie en ajoutant de nombreuses images gravées représentant les médailles et les vues de multiples monuments antiques, issues de l'édition de Giovanni Maggi *Aedificiorum et ruinarum Romae* publiée en 1618, pour la première fois, par Giuseppe De Rossi. De nombreux autres ouvrages consacrés à la Rome ancienne faisaient de l'imprimerie « alla Pace » la championne de cette restauration de la Rome antique par l'image. Une partie de ces images était rachetée auprès d'autres éditeurs (comme les éditions de Du Pérac *Vestigie delle antichità di Pozzuolo* ou la grande *Sciographia* de la Rome antique, publiées par Villamena), d'autres étaient copiées pour remplacer les planches absentes sur le marché (comme les éditions de Gillis Sadeler), mais dominait la production originale, comme le corpus des éditions dues à la collaboration de Giovanni Giacomo avec Pietro Santi Bartoli, ainsi qu'avec Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) : *Admiranda Romanorum Antiquitatum ac veteris Sculpturae Vestigia anaglyphtico opere elaborata* (1666), *Colonna Traiana… nuovamente disegnata et intagliata da Pitro Santi Bartoli…* (1672 ?), *Veterus Arcus…* (1690 ?), etc. Les ouvrages consacrés à la Rome moderne publiés par De Rossi participaient à cette même stratégie de glorification de Rome, mais cette fois-ci à travers sa rénovation qui était en même temps une double continuation : à l'idée de la Rome antique se joignait un autre précédent tout aussi puissant, celui de la Rome chrétienne. Le rôle des architectes modernes y devenait progressivement de plus en plus important.

Ce rôle paraissait tout d'abord dans les guides de Rome édités par De Rossi. Héritiers des *Mirabilia urbis Romae*, qui fournissaient aux pèlerins les itinéraires sacrés, ces guides utilisaient les mêmes stratégies en les adaptant à la modernité : les visites des « lieux saints » et la vénération des reliques et des images sacrées y cohabitaient d'abord, avant d'être ensuite remplacées, avec les visites

23. Par exemple : Richard Hingley, « Images of Rome », *Images of Rome. Perception of ancient Rome in Europe and the United States in the Modern Age,* Richard Hingley (éd.), *Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series, 44, 2001, p. 7-22.*

des collections d'art et des monuments célèbres. Tel fut, par exemple, le cas du guide intitulé *Ritratto di Roma moderna* édité en 1652, dans lequel les « architectures » modernes prenaient progressivement leur place à côté, à la fois, des reliques chrétiennes et des antiquités païennes. Son titre complet en témoignait suffisamment : *Ritratto di Roma moderna, nel quale sono effigiati Chiese, Corpi Santi, Reliquie, Indulgenze, Monasterii, Hospedali, Oratorii, Compagnie de'Secolari, Collegii, Seminarii, Palazzi, Fabbriche, Architetture, Pitture, Scolture, Librarie, Musei, Giardini, Fontane, e Ville si dentro la Citta, comme Fuori, Pontefici, Cardinali, e Principi, che l'hanno illustrata, & altre cosi notabili*, Rome, Filippo de' Rossi, 1652[24].

Contrairement aux œuvres amovibles faisant partie des collections, l'architecture attachée au sol y devenait l'un des arguments forts pour l'apologie du Lieu, et par conséquent, du « tourisme » romain. Dorénavant, insistaient les auteurs du guide, on se rendait à Rome pour vénérer les reliques, pour étudier les antiquités, mais aussi pour admirer les œuvres d'architecture moderne. L'ordre dans lequel on mentionnait ces différents sujets en disait long sur le processus. Ainsi, dans la description de l'autel des saints apôtres à San Pietro, on rendait d'abord compte de la sainteté du Lieu et des reliques qu'il comportait, puis de ses commanditaires, les papes, et enfin de la richesse des matériaux. Paraissait, tout à la fin, le nom de l'auteur de l'ensemble : « E disegno et fattura del Cavalier Bernino Scultore, Architetto, e Pittor Fiorentino di singolarissimo nome[25]. » La description du palais Barberini comportait également la mention : « Questa nobil fabbrica è disegno del Cavalier Bernino. » Pour de nombreux autres monuments, comme pour le Palais pontifical de San Pietro, la mention du nom de l'architecte cédait la place aux papes, ainsi qu'aux peintres. Aucun nom d'architecte ne figurait non plus dans la description de San Pietro in Montorio de Bramante, pourtant glorifié par Palladio. Mais le Palazzo della Cancellaria, était signé (« architettura di Bramante »). C'est là que la formule « architettura di » paraissait sous la forme d'une légende de gravure, identifiant ainsi spécifiquement la parenté du projet (ou du dessin) à la personne de l'artiste.

Était également indiqué l'auteur du Palazzo Spada : « È architettura di Giulio Merisi da Caravaggio l'edifitio di questo palazzo[26]. » Quand au Palazzo Farnèse, il n'avait pas d'auteur mais un propriétaire qui était spécialement célébré pour la présence du Taureau Farnèse dans sa collection. Aucune des fontaines romaines n'avait de mention « architettura di » : leurs vrais auteurs étaient d'abord les empereurs romains, et ensuite les papes qui étaient leurs héritiers en ligne droite. Les matériaux qu'ils utilisèrent pour leur reconstruction, insistait-on, étaient

24. À comparer avec : Giovanni Pietro Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue, e pitture, né palazzi, nelle case e né giardini di Roma*, Rome, B. Deuersin/F. Cesaretti, 1664.

25. *Ritratto di Roma moderna*, Rome, Filippo de' Rossi, 1652, p. 11-12.

26. *Ibid.*, p. 209.

aussi d'origine antique, provenant des ruines célèbres. Le palais Aldobrandini était un cas particulièrement intéressant puisqu'il fut l'un des premiers à être « signé », dans ce même guide par deux architectes : ce fut d'abord « architettura di Giacomo della Porta e poi del Maderna ».

Outre les guides, d'autres éditions des De Rossi étaient davantage consacrées aux bâtiments modernes. La plupart ne comportaient comme texte que les quelques lignes qui légendaient les gravures et réunissaient les élévations et/ou les vues des palais, des églises et des fontaines modernes de la ville. Certains ouvrages étaient consacrés aux détails des architectures, comme par exemple celui que Giovanni Battista De Rossi consacra aux portes des palais de Rome[27], gravées par Domenico Parasacchi. De plus en plus souvent, dans ces éditions plus spécialisées publiées par De Rossi, le nom de l'architecte prenait sa place à côté de celui du commanditaire. L'un des premiers à initier le genre parut en 1655 et s'intitulait : *Palazzi di Roma de Piu Celebri Architetti Disegnati da Pietro Ferrerio Pittore e Architetto*[28]. Dessiné par Pietro Ferrerio (1600-1654), ce recueil était dédicacé aux cardinaux Barberini et Camillo Massimi. Son frontispice représentait la rue d'une ville idéale construite dans le style classique, qui semblait reproduire l'une des trois rues du décor scénique du Théâtre Olympique à Vicence. Le recueil se composait de coupes et élévations des palais de Rome, à commencer par le Quirinal, avec les légendes détaillées gravées en bas de chaque image mentionnant, pour chacun des bâtiments, leur commanditaire et leur architecte ou leurs architectes quand il s'agissait des parties des bâtiments[29]. Les palais devenaient donc « célèbres » non seulement grâce aux noms célèbres de leurs propriétaires, mais aussi et tout autant, à ceux de leurs architectes[30].

Le deuxième volume de cet ouvrage parut en 1670[31] et comportait des planches dessinées par Giovanni Battista Falda (*c.* 1640-1678) qui devint l'un des principaux auteurs employés par De Rossi et l'un des créateurs de l'image de la Rome moderne, ainsi que de la renommée internationale de ses architectes. Lui-même architecte formé auprès de Francesco Borromini et de Pietro da Cortona, Falda était un excellent dessinateur d'architectures et de paysages. Entre 1665 et 1675, la plupart des éditions consacrées à la Rome moderne étaient

27. *Porte diverse fabricate modernamente in diversi Palazzi di Roma. Disegnate e rittrate da Domenico Parasacchi, ad instanzia di Giovan Batta de Rossi in piazza Navona,* Rome, de Rossi, s.d.

28. *Palazzi di Roma de piu celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio pittore et erchitetto, Libro primo, Si vendeno per Gio. Jacomo Rossi all'inseigne di Parigi alla Pace*, Rome, de Rossi, 1655.

29. Voir la description du Palais Farnèse : « Questo Palazzo fu eretto da fondamenti da papa Paolo terzo con architettura di Antonio Sangallo Fiorentino eccetando il cornicione che fu disegnato di Michel Angelo Buonarotti come anco l'ornato di dentro del cortile perfezionato dal medezimo et la galleria fu fornita da Giacomo Vignola circa l'anno 1545 », *ibid.*, fig. 2.

30. « Il famoso palagio de Ssri [Signiori] Massimi alla Valle fu architettura del celebre pittore et ingeniero Baldassarre Peruzzi da Siena », *ibid.*, n° 17.

31. *Nuove Disegni del architetture e piante de palazzi di Roma de piu celebri architetti disegnati et intagliati da Gio/Battista Falda,* Rome, de Rossi, livre II, 1670.

signées par lui. Mais si la qualité et le « style » des images de Falda imprimées par De Rossi varièrent peu durant ces dix années, la place de la « signature » de l'architecte changea d'un ouvrage à l'autre. Ainsi dans *Il nuovo teatro delle fabriche, ed edificii, in prospettiva di Roma moderna, sotto il felice pontificato di N.S. papa Alessandro VII* (1665-1669) aucun nom d'architecte ne paraissait dans les légendes, l'ensemble étant attribué uniquement à Alexandre VII (pape en 1655-1667). Cet anonymat concernait même la place de Saint-Pierre pour la représentation de laquelle on employa le projet du Bernin qui, à l'époque, n'était pas encore achevé. La seule inscription qui y paraissait mentionnait : « Fatti da n.s. Papa Alessandro Settimo. » La gloire du pape, le vrai « auteur » de Rome, n'était confrontée qu'à celle de ses ancêtres, empereurs de Rome.

Le nom de l'architecte dans la Rome moderne

En revanche, dans le III[e] livre du *Nuovo Teatro delle Chiese di Roma* dédicacé à Clément IX (1667-1669) qui embellit lui aussi la ville de Rome avec les travaux qui devaient rester célèbres, notamment avec ceux qu'il commanda au Bernin, les mentions des architectes devinrent particulièrement développées, comme par exemple : « Chiesa dedicata alla Madonna di Loreto de' Fornari nella regione de Monti, architettura di Antonio da San Gallo eccetuando il lanternino della Cupole et le porte laterali di Giacomo del Duca[32]. » De fait, le pape Clément IX ne fit graver son nom sur aucun des monuments qu'il fit construire. Ainsi la diminution du poids symbolique du nom du commanditaire semblait aller de pair avec la visibilité croissante de celui de l'architecte. Les *Nuovi disegni… di palazzi di Roma* de Falda[33] constituèrent le second volet de cette publication, alors que *Li Giardini* du même Falda ajoutèrent à ce « catalogue » des églises et des palais célèbres de la Rome moderne, des images de ses jardins. Là, les légendes concernant l'architecture prenaient encore plus d'ampleur. Pour n'en citer qu'un exemple :

> La façade intérieure du palais pontifical à Monte Cavallo avec l'ordre des portiques sur cour est exécutée par Flaminio Pontio sous le pontificat de Paul V en suivant le dessin commencé par Ottaviano

32. *Nuovo Teatro delle Chiese di Roma,* livre III, *Le chiese di Roma nuovamente disegnate in prospettiva et intagliate de Gio. Bat-ta Falda,* Rome, de Rossi, s.d., fig. 32 : « Église dédicacée à Notre-Dame de Lorette de Fornari dans le quartier de Monti, architecture de Antonio da San Gallo, mis à part la petite lanterne de la coupole et les portes latérales qui sont de Giacomo del Duca. » (ma traduction)

33. *Nuovi disegni degli architetture, e piante de palazzi di Roma de più celebri architetti, disegnati et intagliati da Gio : Giacomo de Rossi, il Roma alla Pace,* Rome, de Rossi, s.d. Voir Francesca Consagra, « De Rossi and Falda : A Successful Collaboration in the Print Industry of Seventeenth-Century Rome », dans Andrew Ladis et Carolyn Wood (éd.), *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop,* Athènes/Londres, University of Georgia Press, 1995, p. 187-203.

Mascherini sous Grégoire XIII. L'ordre en dessus des fenêtres est de l'architecte Flaminio Pontio ; le double escalier qui conduit à l'escalier royal, à la chapelle et à l'appartement du Pape est de l'architecte Flaminio Pontio[34].

Ainsi on annonçait non seulement l'auteur du premier dessin d'après lequel le palais pontifical du Quirinal était commencé, mais également l'auteur des parties ajoutées ultérieurement. De même, dans *Le fontane di Roma*[35], chaque fontaine avait son architecte. Parfois on mentionnait aussi le nom de l'ingénieur, inventeur des jeux d'eau, comme pour la fontaine de la villa Aldobrandine : « Fontaine et allée sur la perspective des cyprès, de la première entrée de la villa Aldebrandina du Belvédère à Frascati, de l'architecte Giacomo della Porta, qui est l'architecte de toute la villa, avec les jeux d'eau d'Oratio Olivieri Romano[36]. »

Le grand folio de luxe intitulé *Insignium romae templorum*[37], publié par Giovanni Giacomo De Rossi en 1684 et dédicacé au pape Innocent XI (1676-1689), fit date dans l'histoire que nous tentons d'esquisser. Son frontispice montrait saint Pierre en train de recevoir une vision du Temple au contact de la main du roi Salomon, vision qui devait ensuite se matérialiser dans la basilique de Saint-Pierre. Ce recueil comportait les coupes, les plans et les élévations des églises romaines, ayant chacune le nom de son architecte inscrit en grand en haut de la gravure : « Carolo Maderno architectus ». La coupe de l'église était également « signée » : dans le cas de Saint-Pierre par Michel-Ange et Maderno[38]. Quant à l'édition intitulée *Disegni di vari altari e capelle nelle chiese di Roma con le loro facciate, fianchi, piante e misure de piu celebri architetti date in luce da Giovanni Giacomo De Rossi nella sua stamperia in Roma alla Pace*, la mention des architectes y figurait déjà dès son titre. Les légendes des gravures faisaient état du commanditaire en lettres capitales et de l'architecte en bas en italique, comme par exemple : « Altare Maggiore di bronzo eretto sopra il sepolcro de santi apostoli Pietro e Paolo, nel Tempio Vaticano di Roma, da Papa Urbano Ottavo. Archit. del Cav. Bernini. »

34. *Li Giardini di Roma disegnate da Giovanni Battista Falda*, Roma, de Rossi, s.d., fig. 5 : « Facciata interiore del palazzo pontificio a monte cavallo con l'ordine de portici del cortile eseguiti da Flaminio Pontio nel pontificato di Paulo V seguitando il disegno cominciato da Ottaviano Mascherini sotto Gregorio XIII. L'ordine di sopra delle finestre architettura di Flaminio Pontio ; scala doppia che conduccia alla scala Reggia alla capella e all'appartamento del Papa architettura di Flaminio Pontio. » (Ma traduction.)

35. *Le fontane di Roma nelle piazze, luoghi publici della citta, con li loro prospetti, come sono al presente. Disegnate et intagliate da Gio : Battista Falda. Date in luce con direttione e cura di Gio : Giacomo De Rossi, dalle sue stampe,* Rome, alla Pace, 1680, livre 1.

36. *Ibid.*, fig. 3 : « Fontana e prospetto sopra il viale de cipressi, nel primo ingresso della villa Aldobrandina di Belvedere a Frascati, architettura di Giacomo della Porta, architetto di tutta la villa, con giochi d'acque di Oratio Olivieri Romano. » (Ma traduction.)

37. Giovanni Giacomo de Rossi, *Insignium Romae Templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi,* Rome, alla Pace, 1684, parties 1-2.

38. *Ibid.*, pl. 4.

Les trois volumes du *Studio d'architettura civile sopra vari ornamenti… opera de piu celebri architetti de nostri tempi*[39], dédicacés à Clément xi (pape en 1700-1721), furent édités par Domenico De Rossi qui, à la suite de son père adoptif, s'appliquait à rendre compte de la beauté de Rome et du génie de ses architectes. Dans le *Studio*, qui fut parmi ses éditions les plus importantes dans ce genre de publication, il rassembla une immense collection de documents concernant l'architecture de la Rome moderne. Chaque volume de l'ouvrage traitait d'une typologie particulière : le premier – des portes et fenêtres ; la deuxième – des chapelles et tombeaux (à commencer par ceux des papes à Saint-Pierre) ; la troisième – des diverses décorations des bâtiments. Bien que cet ouvrage fût davantage d'allure didactique et même technique (il était en grande partie destiné à l'enseignement d'architecture et aux sujets des compétitions à l'Accademia di San Luca), il était aussi bien destiné à la glorification de Rome en tant que Lieu, dont le statut était tributaire de la haute qualité d'architecture moderne qui se manifestait dans le moindre de ses détails. Sans doute utilisé par les étudiants à qui il facilitait le travail de relevés, l'ouvrage se transforma, pour les architectes étrangers (en particulier pour les Britanniques, les Suédois et les Russes), en un manuel d'architecture baroque qui servait à propager à travers l'Europe la fortune du Bernin et de Borromini. La qualité des planches (toutes munies de mesures) dérivait des compétences d'une équipe de dessinateurs – pour la plupart employés déjà par Giovanni Giacomo De Rossi pour les ouvrages traitant de l'Antiquité – comme Pietro Santi Bartoli, Francesco Aquila, Carlo Quadri, Carlo Fontana[40] et, surtout, l'élève de ce dernier, Alessandro Specchi (1668-1729). Urbaniste romain original[41], Specchi était aussi célèbre comme dessinateur et graveur. Dans les années 1680-1690, il illustra le livre de son maître sur l'histoire de Saint-Pierre et participa à une autre publication due à Domenico De Rossi : *Il quarto libro del nuovo teatro delli palazzi in prospettiva di Roma moderna*, un corpus renouvelé des palais romains[42]. Toute une équipe de graveurs assurait, par ailleurs,

39. Domenico Rossi, *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di Porte, Finestre tratti da alcune Fabbriche insigni di Roma con le Misure, Piante, Modini, e Profili. Opera di piu celebri architetti de nostri tempi publicata sotto gl'auspicij della Sta di N.S. Papa Clemente XI*, Rome, alla Pace, vol. 1-3, 1702-1721. Voir Martha Pollack, *The Mark J. Millard architectural collection*, vol. IV, *Italian and Spanish Books*, Washington, National Gallery of Art, 2000, p. 345-351 ; Simona Ciofetta, « Lo Studio d'Architettura Civile edito da Domenico De' Rossi (1702, 1711, 1721) », dans Bruno Contardi et Giovanna Curcio (éd.), *In Urbe Architectus ; modelli, disegni, misure ; la professione dell'architetto, Roma, 1680-1750*, cat. expo., Rome, Museo nazionale di Castel (Sant'Angelo, 12 décembre 1991-29 février 1992), Rome, Argos, 1991, p. 214-228 (le propos général abordé dans cette exposition remarquable est au cœur de notre sujet).

40. Plusieurs planches sont rééditées à partir des publications de Giovanni Giacomo De Rossi, fondées sur les dessins de Cirro Ferri, le florentin qui fut son conseiller.

41. Il avait un bureau d'architecture à la Camera Apostolica et fut nommé architecte de Saint-Pierre à partir de 1715. Son œuvre principale comme architecte fut le Porto di Ripetta. Il participa au concours de l'escalier de Santa Trinita dei Monti et dessina les écuries pontificales sur le Quirinal.

42. *Il quarto libro del nuovo teatro delli palazzi in prospettiva di Roma moderna dato in luce sotto il felice pontificato di nostro signore papa Innocenzo XII, designato et intagliato da Alessandro Specchi con direttione e cura di Domenico de Rossi erede di Gio. Giac. De Rossi*, Rome, alla Pace, 1699.

la qualité du *Studio*. Il y avait, parmi eux, le neveu de Carlo Fontana, Vasconi, ainsi que Franceschini, connu grâce à ses illustrations pour le *Museo Etrusco* de Gori et à ses gravures d'après les dessins de Pier Leone Ghezzi. Du point de vue de l'auctorialité, cette édition représentait le « nec plus ultra ». Puisqu'il s'agissait des moindres éléments et détails d'architecture, gravés séparément, ces détails recevaient chacun le nom de son architecte, comme par exemple : « Scala a Lumaca del Palazzo Barberino del Signore Principe di Palestrina. Architectura del Cavalier Borromini[43]. »

Ainsi, grâce au *Studio*, Rome se transformait en un texte polyphonique aux signatures multiples. Il s'agissait avant tout des architectes qui « signaient » sur papier leurs idées, incarnées dans les architectures réelles de la Rome moderne, « retraduites », redevenues dessins, et par là même modèles pour d'autres architectures. À la charnière du XVIIe et du XVIIIe siècle, sous la direction de Domenico De Rossi, la *bottega presso Santa Maria della Pace* connut un très grand succès. Les voyageurs étrangers à Rome, intéressés par le passé de la ville, ne manquaient pas à s'y approvisionner : les bibliothèques européennes du XVIIIe siècle regorgeaient de leurs éditions qui offraient non seulement les images des bâtiments récemment érigés à Rome, mais aussi une manière nouvelle de considérer l'auctorialité de leurs architectes.

43. *Le Studio d'architettura civile, op. cit.*, pl. 42. Ou encore : « Prospetto del Finestrone con suoi ornamenti nel mezzo della nave maggiore per fianco nella Basilica di S. Gio. In Laterano. Architettura del cavalier Borromini », *ibid.*, fig. 66. Ou encore : « Ornamento della volta e fenestra della chiesa del Giesu de padri Giesuiti. Architettura di Gio. Battista Gaulli Bacicci », *ibid.*, vol. 2, fig. 2.

Histoire de l'art – 20

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

De l'authenticité

Une histoire des valeurs de l'art

(XVIe-XXe siècle)

Sous la direction de

Charlotte Guichard

Ouvrage publié avec le concours du conseil scientifique
de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Publications de la Sorbonne

2014